

LA CONCORDANCE DU CORPS ET DU SENS

RODRIGUE VILLENEUVE

Cet article essaie de cerner un peu mieux la réalité du geste théâtral et de montrer que de toutes les traces qui sont nécessaires à son analyse, la photographie est la plus proche. Elle est saisie du corps et de l'image du geste, qu'elle fixe dans ce qui nous semble être une part de sa «vérité», même s'il est bien évident que la photographie *produit* le geste en l'inscrivant à l'intérieur du discours de connaissance qu'elle constitue.

The goal of this article is to explore the question of theatrical gesture in an attempt to show that, amongst all possible media, it is photography that provides the clearest trace of the original. Photography captures both the body and the image of gesture, committing an element of their «truth» to film, even though it is perfectly clear that photography is also a *producer* of gesture, situating movement within the discursive framework of the photographic image.

Ainsi il [Artaud] reste un Européen, il répète l'«invention» de la concordance du corps et du sens.

Lyotard, Dispositifs pulsionnels.

INCERTITUDES ET POLARISATIONS

La question du geste au théâtre, loin d'être simple, pose celle du théâtre lui-même, a-t-on l'impression. Le texte, l'autre dimension de l'acte théâtral, fait mieux que survivre à son déplacement hors de la scène. Il se détache sans peine de la représentation, «éternel», alors que le geste ne s'inscrit que dans sa durée. Fait propre de l'acteur, on est tenté d'y voir, avant la parole, le lieu où il est d'abord possible de cerner le théâtre.

Pourtant, vouloir en établir le statut serait pour le moins présomptueux. Nous nous contenterons ici d'en examiner quelques aspects. Mais il serait peut-être intéressant de noter tout de suite une position, qu'on pourrait dire anti-sémiotique, de «théoriciens» comme Gillibert ou Novarina, ou même comme Piemme ou Sallenave¹ : contre l'idée de la scène comme lieu de manifestations de signes ou d'«écriture», ils exaltent, à des degrés divers, le texte proféré et son corollaire, la présence absolue de l'acteur (sorte de «présence réelle»,

comme dans l'Eucharistie, l'acteur-signe étant transmué en sujet), ce qui s'éprouve ou bien se comprend (partage de la parole et de l'invisible), mais ne se «lit» pas, comme les metteurs en scène nés de la modernité prétendent que se lisent leurs spectacles. Ceux-ci, fondés sur la cohérence de l'ensemble, se présentent comme des constructions rigoureuses de signes ou bien de solides déconstructions, mais toujours des images ou des messages. La scène est un tableau (Strehler), un écran (Wagner), un plateau (Chéreau, Lasalle, Grüber), dans le sillage de ce qu'ont voulu Meyerhold, Appia, Craig, Artaud même, et Brecht évidemment, tous ceux, modernes, qui ont pris à bras-le-corps la question de la représentation et l'ont assumée totalement. Conception «mécaniciste», aristotélicienne pourrait-on dire, où l'acteur, s'il peut figurer en son centre, est souvent défini comme une fabrique ou un masque. L'invention de la mise en scène se fit en ces eaux et Diderot ou Kleist font figures en ce tableau d'ancêtres admirables.

À ce discours s'oppose, on vient tout juste de le noter, un discours davantage «phénoménologique», qu'on trouve peut-être d'abord chez Platon, de l'acteur comme non-signe, comme corps, l'histriion impudique qu'on a voulu chasser et dont se réclame au contraire Novarina aujourd'hui. La notion même de geste ici pourrait paraître inconvenante : on pourrait y voir une tentative de diviser le corps en parties, pour en faire une machine à émettre des messages. Novarina :

Les acteurs, les actrices, on leur voit l' corps, c'est ça qu'est beau; quand ça montre d'la vraie chair mortelle sexuée et languée au public des châtés qui pensent en langue française éternelle et châtée. [...] On veut les réduire à n'être que des télégraphes à émettre et exécuter, à transmettre des signaux avec leur corps d'une tête à l'autre, des phallus à sens, des membres mâles tendus pour désigner, des flèches bien dressées à pointer l'sens, des indicateurs et des exécutants.²

Gillibert, moins célinien mais pas moins emporté, reprendra, à propos des metteurs en scène, des reproches semblables : «Notre époque a ceci de particulier qu'elle ne cesse de subvertir la représentation... par la représentation; elle sur-signifie tout le temps». Et plus loin : «Les «maîtres en scène», il n'en faut plus; ils tuent la vérité de vie de l'œuvre, ce par quoi l'œuvre est improbable, incertaine, mais irrésistible; ils tuent la vérité de vie de l'acteur qui n'a plus ni invention, ni capacité d'émotion ou d'imagination»³. Leurs spectacles, dira-t-il, devenus des «lectures», sont écrasés sous des «signes fallacieux, totalitaires et didactiques» et s'inscrivent dans ce qui est devenu un nouvel académisme.

Il faut entendre ces protestations et ne pas trop rapidement les taxer de réactionnaires. Leur authenticité n'est pas à mettre en doute, ni la passion du théâtre qui les sous-tend. Elles sont certes anti-modernes et caractéristiques en cela de ces années-ci, mais pas pour autant obscurantistes. Les grilles, les codes, les décors-rébus chargés d'intertextualité, tous ces chemins balisés à l'excès par le recours à des «savoirs latéraux» ne semblent pas à Gillibert – pas plus qu'à Peter Stein, Claude Régy ou Peter Brook, pourrait-on ajouter – les meilleurs moyens de conserver au théâtre son caractère de «recherche interprétative» (Gillibert).

Cette position anti-sémiotique appelle évidemment quelques commentaires. Ce point de vue en est d'abord un de praticien, de producteur. Il n'enlève rien à la nécessité de comprendre à laquelle se trouve contraint le spectateur, si «naïf» soit-il et si avide de sentir. La question du sens se pose à lui inévitablement, pas seulement celle de la jouissance, étant par ailleurs entendu qu'il est impossible de ramener tout le phénomène de la réception à la seule dimension de ce qu'on a l'habitude d'appeler la «lecture» du spectacle. Il n'est pas, on le sait, d'usage simple de la représentation théâtrale et le «langage de la scène» – c'est Artaud qui introduit la métaphore – est d'une complexité que ne peut guère résoudre, par exemple, le recours aux seuls modèles linguistiques. Nous sommes en présence d'un «réseau d'actes émotivo-cognitifs» qu'il est impossible de ramener à un simple «code de la représentation»⁴. Ce qu'on appelle la sémiotique théâtrale en est encore sur ce plan à des balbutiements (comme la sémiotique visuelle, voir ce qu'en disent les auteurs du tout récent *Traité du signe visuel* du Groupe μ), partagée précisément entre ce que Pavis appelle une tendance à la sublimation du

spectacle (sa réduction à une structure, au statut d'objet de connaissance) et une tendance à la désublimation (où le corps du spectacle est posé comme irréductible au langage). C'est forcément de là, depuis ces incertitudes et ces polarisations, que seront considérées les questions du geste, de sa perception et de son sens.

L'ÉVÉNEMENT, LA THÉORIE ET LA TRACE

Novarina, Gillibert, et avant eux Lyotard par exemple, ont avec raison, même si c'est en le dramatisant, posé le problème du rapport de l'événement et de la théorie au théâtre : «Or que peut être un événement dans le discours théorique? Sa plage aveugle, cela même qu'il a pour fonction de résorber»⁵. L'œuvre littéraire, picturale ou cinématographique, détachée de son contexte de production, acquiert, pour l'«éternité», le statut d'un message autonome, quelle qu'en soit la valeur référentielle. Au contraire, la représentation théâtrale est pour ceux qui la font, à l'instant où ils la font et donc aussi à celui où ils la communiquent, d'abord processus de connaissance et activité de création. Cette part du «message», part «énergétique» dirait Lyotard, est première et rendra particulièrement ardue la tâche du spectateur-analyste. Il aura à sémiotiser une matière disparue, à laquelle il fut par définition émotionnellement soumis, et au centre de laquelle il y avait ce qui en effet constitue par rapport à tous les autres arts une différence fondamentale : la présence de quelqu'un, d'un acteur.

Art archaïque – l'a-t-on assez dit –, fondé sur la présence, condamné à la représentation mimétique et à la communication (la «relation théâtrale»), ne parvenant jamais tout à fait à ne pas être une occasion d'identification, le théâtre est en effet, plus que n'importe quel autre art, résistant au sens. Tellement qu'on peut penser que sa «lecture» serait une tâche impossible sans l'aide de techniques d'inscription et de report, qui présentent toutes – qu'il s'agisse de la mémoire, de la vidéo ou de la photographie – un double avantage : celui de conserver des traces et de déjà sémiotiser l'événement. Cette fatalité du document qui fixe, choisit, découpe, ordonne, compose, qui donc réduit le réel spectaculaire, est peut-être la condition du discours sur le théâtre.

Ce discours est forcément un discours d'après-coup. Le spectacle est à tout jamais disparu. Il n'y a donc plus la possibilité d'installer ce que Lyotard appelle une «économique», c'est-à-dire un processus d'échange et de déplacement entre le phénomène et ce à quoi il renvoie, ni non plus d'ailleurs une «sémiotique», c'est-à-dire un processus de remplacement de l'un par l'autre. Ou on en reste à l'ineffable de l'expérience, plus précisément à ses traces mnésiques dont l'usage est pour le moins incertain, ou alors on accepte que ce discours d'après-coup soit fondé sur un document, une trace, une photographie de théâtre par exemple, une représentation de la représentation («Il n'y a jamais de représentation que d'une représentation», aime répéter Damish, après Peirce⁶).

Les deux attitudes, l'économique et la sémiotique, redeviennent possibles à ce moment-là, comme deux types de rapports pouvant être institués entre l'image et le spectacle disparu. Cette disparition cesse d'être, grâce à la trace, l'absence intolérable que doit combler un discours sur l'événement, discours alors contraint, tout théorique qu'il soit, de se donner un référent fictif⁷, à la manière du roman ou du tableau. La trace, dans sa dimension indicielle, mais aussi mimétique, garde en effet quelque chose du corps et de la forme de l'événement, qu'elle oppose au discours théorique. Il n'est pas indifférent que celui-ci ait cette «épine dans l'œil», comme dit Müller de certaines images. Il se trouve ainsi contraint à une sorte de validation. Sans compter qu'il ne peut pas ne pas tenir compte de la part importante du commentaire sur l'événement que la trace fournit de par son discours propre. Nous avons déjà souligné cela et nous y reviendrons. Voilà pour l'instant ce qu'il importait de faire remarquer quant aux limites que la trace impose à la saisie théorique de l'événement. Mais il est évident que c'est d'abord la possibilité qu'elle fournit de réinscrire le processus sémiotique – entendu au sens large – qui nous intéresse.

LE CORPS, LE GESTE, L'IMAGE

Ce n'est pas toute la représentation théâtrale qui nous retiendra, mais seulement cette part du travail physique de l'acteur qu'on appelle le geste. Cette part est, pour le spectateur, de nature essentiellement visuelle, et on ne s'attardera qu'à sa trace photographique, en essayant de montrer que l'image photographique, appelée par le geste, n'en est peut-être que l'achèvement.

Le théâtre moderne est né, à la fin du XIX^e siècle, de la revendication que le corps enfin s'y inscrive dans un espace réel. On pourrait sans doute dire, en simplifiant beaucoup, que jusque-là le théâtre avait été surtout texte et l'acteur d'abord une voix. Ils devront être maintenant espace concret et corps en mouvement. La grande leçon, là aussi, vient d'Orient. On pourrait en donner de nombreux exemples, mais cela est connu⁸. Les deux plus célèbres sont ceux d'Artaud et de Brecht. Ils sont presque exactement contemporains. En 1931, à Paris, Artaud découvre avec éblouissement le théâtre balinais et Brecht, en 1935, à Moscou, l'acteur chinois Mei-Lan Fang. Le retentissement de ces deux événements sur le théâtre occidental fut considérable tant leurs témoins en firent des moments décisifs. Sans doute a-t-on l'habitude de dire que Brecht et Artaud tirèrent du modèle théâtral oriental des leçons opposées. Il serait hors de propos de tenter de démêler cette question. Ce qu'on peut faire remarquer cependant, c'est que l'un et l'autre y apprendront que le théâtre – et d'abord le jeu – est une réalité matérielle, articulée comme un langage. À partir de là, ils s'opposeront absolument. Brecht va prétendre à une codification sociale de ce langage (par exemple en *gestus social*). Artaud va le poser au contraire comme un absolu intraduisible.

Sans doute serait-il possible de montrer aussi bien chez Brecht que chez Artaud que le geste – non pas le corps ou le mouvement – se présente déjà comme ce qu'on pourrait appeler une unité sémiotique. Il est en effet décrit par eux, dès l'étape de la production, comme découpage du corps, aboutissement d'un processus de formalisation, suspension du temps et totalité (relativement) autonome. Bref le geste apparaîtrait, par plusieurs de ses caractéristiques, comme une unité donnée du langage scénique, peut-être la seule. C'est lui d'abord qui autoriserait à voir dans la réalité indivise du spectacle un langage. Ce qui n'en fait pas pour autant, on s'en doute, un élément facilement décodable. Il s'offre seulement avec plus d'évidence comme un signe.

Artaud a perçu cette dimension avec une clarté foudroyante. Non seulement la réalité corporelle est-elle chez lui première, non seulement cette réalité est-elle celle d'un corps *signé* s'exprimant surtout par des gestes rigoureusement codifiés, mais il pose aussi avec force que ce langage gestuel est «extérieur à toute langue parlée»⁹. Il est «la Parole d'avant les mots»¹⁰ et, contrairement aux mots, cette Parole ne s'échange pas contre du sens. Du moins ne peut-elle être traduite «dans un langage logique et discursif»¹¹. Elle ne se traverse pas. Il est tout au plus possible de se déplacer d'elle à son Double, c'est-à-dire pour Artaud l'ombre d'«on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure»¹². Le geste est ce qu'on pourrait appeler une réalité déjà fixée. Fixée d'abord dans la matière. Le geste est concret, il s'impose comme une matière opaque. C'est contre sa matérialité que le spectateur bute d'abord et c'est par elle, «cette espèce de morsure concrète»¹³, qu'il est surtout atteint. Le geste est et parce qu'il est ainsi, absolument, il peut être à la fois le «signe de ce qui est» et «idée» : «cette physique du geste absolu qui est idée lui-même»¹⁴. Cette coalescence est sans doute ce qu'Artaud a principalement retenu du théâtre balinais : comment la plus grande objectivation scénique pouvait coïncider avec l'abstraction la plus pure. Chez Mallarmé, la scène s'immatérialisait pour laisser place à l'Idée. Cinquante ans plus tard, Artaud croit découvrir que pour atteindre ce résultat, il faut au contraire que le théâtre soit le lieu de l'affirmation absolue de la Matière, et d'abord du corps concret : «Les pieds des danseurs, dans le geste d'écarter leurs robes, dissolvent et retrouvent des pensées, des sensations à l'état pur»¹⁵.

Fixé dans la matière, le geste l'est aussi dans la forme. Il est nécessairement manifestation plastique; il est écriture, mais une écriture n'ayant pas abandonné l'image, à la manière des hiéroglyphes : «En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques...»¹⁶. Et il découle de là, de cette matérialisation et de cette puissante mise en forme, à l'opposé absolue de l'hystérie, que ces gestes sont, comme le dit Artaud, «des gestes faits pour durer»¹⁷. Ils sont donc aussi fixés dans le temps, ce qui n'est pas leur caractère le moins

paradoxal. Entendons par là qu'ils produisent des «images de théâtre», qu'Artaud lui-même rapproche du photogramme¹⁸ ou qu'il appelle aussi «des sortes de gestes et d'attitudes reflets», qui sont comme des condensations, «constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifestent ce qu'on pourrait appeler les impuissances de la parole»¹⁹. Ces gestes chargés, découpés, cadrés, se succèdent bien sûr dans le temps de la représentation, mais ne s'y noient pas. Précipités de sens, ils sont comme des pauses à l'intérieur du mouvement, l'équivalent de presque «arrêts sur image».

PRÉSENTER ET SIGNIFIER

Artaud encore une fois est exemplaire. Cette question du corps théâtral, on l'a dit, a occupé une place centrale dans les recherches et réflexions de tous ceux qui sont à l'origine des grandes révolutions scéniques du XX^e siècle. Seulement elle trouve chez Artaud ses formulations les plus fortes et les plus riches. D'autant que par delà le corps, qui reste une réalité d'ordre général, c'est le geste qui occupe de façon plus particulière les grands textes du *Théâtre et son double*. Notre bref parcours nous a appris au moins deux choses importantes. Que le geste est de la chair montrée et qu'il ne peut être perçu que comme condensation d'espace et de temps.

«Chair montrée» pourrait bien être un autre de ces oxymorons – pensons par exemple au fameux «mentir vrai» inspiré lui aussi par Artaud – dont la pratique théâtrale est friande. Le geste, en effet, est chair. Il est le premier élément concret de la scène, le plus concret. À cause de cela, il est aussi le plus opaque (la sémiotique ne devra pas l'oublier) et le plus troublant (ce qu'elle devra se rappeler aussi). Tellement opaque que pour un Decroux, par exemple, il ne saurait être question de considérer le geste comme un signe. Il est, point. Il ne renvoie à rien : «Le mime est une suite d'actions présentes. / Or, le mot seul peut évoquer les choses absentes»²⁰. Le geste n'a pas à être pris pour quelque chose d'autre. Si l'acteur marche, tout ce qui compte, pour Decroux, dans le fait concret de marcher, c'est la manière et non pas le but ou le référent, ni non plus la fiction qu'installerait le geste. Celui-ci n'aurait d'autre ailleurs valable que sa forme : «[La manière] de marcher vaut mieux que le but, celle de cueillir vaut mieux que la fleur»²¹. Mais on ne se débarrasse pas du signe aussi facilement. Le mime *représente* quelqu'un qui marche ou qui cueille. Ce caractère iconique, voire mimétique, ne peut être ignoré, si réduit qu'il puisse être parfois en regard du caractère autoréflexif de ce qui restera toujours une représentation. Et le geste qui *s'affirme*, dans son indécente incarnation et, parfois, dans son indicible beauté, est aussi – et même à cause de cela – signification.

Car elle est, cette chair encombrante, précisément *montrée*. C'est-à-dire que par une opération s'appuyant

clairement sur une intentionnalité, elle est contrainte, formalisée, devenue geste, pour être *montrée*, adressée à un autre. Le geste théâtral, pour tous les praticiens-théoriciens de la modernité, n'a rien à voir avec l'expression inconsciente ou spontanée; il est artifice, calcul, et donc *signe* aussi. Claudel, dont on connaît l'admiration pour le théâtre oriental, parle sans ménagement de l'acteur occidental comme d'un «égaré qui, comme on dit, n'est plus maître de ses mouvements et qui bégaye de ses quatre membres»²². L'Acteur, celui dont pratiquement toutes les révolutions théâtrales du XX^e siècle souhaiteront l'apparition, est au contraire celui qui fait de la chair, de son corps, grâce au geste d'abord, un langage. Novarina, tout récemment, voyait encore là la condition ordinaire de l'acteur :

Et l'histoire du théâtre, si on voulait bien l'écrire enfin du point de vue de l'acteur, ça ne serait pas l'histoire d'un art, d'un spectacle, mais l'histoire d'une longue, sourde, entêtée, recommençante, pas aboutie, protestation contre le corps humain.²³

Il ne sera donc pas surprenant que tous ceux-ci, Craig, Artaud, Meyerhold, Claudel, jusqu'à Vitez, voient dans la marionnette plutôt que chez l'acteur – «[...] il reste toujours un déguisé»²⁴ – l'aboutissement de ce travail. Non pas que la marionnette puisse remplacer l'acteur, mais la grâce efficace de ses gestes passer pour son rêve.

Pourrait-on dès lors attribuer au geste deux grandes fonctions, indissociables : *présenter* et *signifier*? La première serait de l'ordre du stimulus, de l'énergétique, de l'affect. La seconde prendrait au moins trois formes, dont on pourrait emprunter les noms à Lecoq²⁵, quand il parle des trois «directions» qu'il croit reconnaître au mime : dramatique, symbolique et plastique. La fonction dramatique du geste correspondrait à sa fonction référentielle. Le geste dans ce cas-là sert d'accompagnement et d'illustration du mot, de la situation ou du personnage. En général son sens n'est donc pas difficile à saisir. Tout le contexte de la représentation et d'abord le texte lui sert d'ancrage. Le geste peut aussi prendre appui sur sa capacité mimétique non plus pour renforcer ce qu'évoque le texte, mais plutôt pour l'accompagner ou l'enrichir d'un surplus de sens souvent de l'ordre de la métaphore. Cette fonction symbolique du geste, parce qu'elle gagne en autonomie, requiert davantage du spectateur comme interprète. Moins cependant que la fonction plastique, qui elle n'a plus de dimension représentative ou référentielle. Le geste ne renvoie plus alors qu'à lui-même comme matière. Il est bien entendu que ces trois manières de signifier ne s'excluent pas. Elles sont au contraire la plupart du temps concomitantes et génèrent avec d'autres éléments de l'énonciation scénique une double fictionnalisation, l'une davantage rattachée au texte, l'autre appartenant au discours propre de la scène.

Tout cela peut paraître élémentaire. Voyons-y une tentative, certainement naïve pour une part, de cerner

un peu mieux cette vieille question : comment le sens vient au corps de l'acteur. Tentative «élucidatoire» qu'on peut même trouver néfaste («La littérature [le théâtre] doit redonner au monde sa valeur d'énigme, au lieu de chercher à expliquer. Tout le monde explique. La société, du professeur au voyageur de commerce, est dans l'explication»²⁶). On connaît ce discours. Mais elle a au moins l'avantage, cette tentative, de ne pas faire fi de la réflexion des hommes de théâtre. Elle veut placer dans une perspective plus précisément sémiotique, c'est-à-dire en regard de la question du sens, les deux axes – corps / signe – qui, historiquement, ont marqué ou partagé la réflexion moderne sur le corps théâtral. Ce qui ne règle en rien le problème de l'interprétation du «texte» gestuel. Et d'abord qu'est-ce précisément que le geste?

Il nous faut passer plus clairement du côté de la perception. Peut-on provisoirement proposer ceci : mouvement du corps perçu comme tel, comme une unité ou comme un signe, dans le flux du mouvement scénique, suivant une sorte de découpage qui s'impose au spectateur et à qui il peut attribuer un nom? Corps *montré*, disions-nous plus haut, le geste est aussi espace et temps *condensés*. Nous touchons là à la difficile question de l'unité de sens que constitue «naturellement» le geste pour le spectateur. Le geste est en effet perçu comme un élément spatial et temporel nettement découpé, formant un tout, c'est-à-dire comme une *image arrêtée* porteuse d'un message. C'est ce que Decroux dit bien quand il définit le geste – dans son vocabulaire, l'«attitude» – comme le «résultat» ou le «bilan» d'un certain déploiement dans l'espace et non pas ce déploiement lui-même²⁷. Le geste serait la condensation spatio-temporelle d'un mouvement et donc une unité de l'ordre de l'énoncé.

Cette perception «naturelle», nous la trouvons renforcée, si on peut dire, dans toutes les expériences théâtrales fortes, à commencer par celles d'Orient. Celles-ci contiennent toujours des «séquences de l'excès», expression que Banu emploie précisément à propos du théâtre japonais, mais pas dans un sens technique : il s'agit plutôt de sa façon à lui, occidental lettré, d'être spectateur là-bas, ne retenant que ses éblouissements. On peut cependant penser que cette manière de faire s'appuyait sur cette caractéristique des formes du spectacle japonais, d'abord classiques comme le nô et surtout le kabuki mais aussi bien les plus contemporaines, de présenter lors des moments de très fortes intensités des «arrêts», qu'on les appelle *miés* («apparence») ou *dan-maris* («bouche close»), où c'est alors le geste qui prend le relais de la parole pour exprimer, en une attitude qui se fixe, l'émotion à son acmé²⁸. Le spectacle, et c'est aussi vrai pour les formes de cinéma les plus populaires que pour les mises en scène de Tadashi Susuki, par delà toute recherche de vraisemblance ou de naturel, est ainsi ponctué de «moments» qui le fragmentent.

Inutile de rappeler encore une fois ce que la découverte de ces interruptions physiques du récit scénique

– d'abord du récit dramatique que déroule le dialogue occidental – aura comme effets, directs ou indirects, en Europe : les exercices de biomécanique de Meyerhold, le *Verfremdungseffekt* brechtien, l'acteur-hiéroglyphe d'Artaud, pour ne citer que les plus célèbres. Le geste ainsi entendu scande le spectacle, qui ne peut plus être vu comme une suite ininterrompue, une totalité. Désormais le théâtre, s'y faisant sensible, opacité saisissable, le recouvre par endroits, le ralentit, y dépose du sens que le texte d'évidence ne peut plus subsumer. Claudel, dans un texte admirable de 1925, décrit le spectateur que le nô l'oblige à devenir : «Nous voyons chacun de nos actes à l'état d'immobilité, et du mouvement il ne reste plus que la signification»²⁹.

GESTE ET IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

On comprendra sans doute mieux maintenant ce que nous voulions dire quand nous affirmions plus haut que l'image photographique apparaissait comme la trace appelée par le geste, une trace en quelque sorte idéale, qui devrait donc permettre, puisque nous voilà en présence d'un équivalent empirique, l'émergence d'un discours d'analyse. C'est l'hypothèse que nous posions plus haut. Nous ne reviendrons pas sur la conviction, maintes fois exprimée³⁰, que les traces fournissent d'indispensables balises au discours – du moins au discours savant – sur la représentation théâtrale.

De tous les éléments de la représentation, le geste pourrait donc être celui qui, grâce à la photographie, serait le mieux sauvé de la disparition, le plus adéquatement retenu. Nous proposons même de voir en l'image photographique un achèvement du geste. Il y a, en effet, dans cette part de la réalité spectaculaire qu'est le geste un appel à la photographie, une parenté évidente avec elle. Le geste est, disions-nous, une image construite intentionnellement et précisément découpée, qui condense avec force un mouvement du corps, en donnant l'impression de le suspendre un instant. À cet «arrêt» du geste correspondrait donc l'arrêt de l'image photographique.

Celui-ci ne fait pas problème. Depuis Benjamin jusqu'à Barthes et Schaeffer, en passant par Krauss ou Cartier-Bresson³¹, cette question de l'arrêt photographique, de son pouvoir de structuration et de révélation, a été très souvent traitée. Il est clair cependant qu'on ne peut l'assimiler à l'arrêt qui serait aussi constitutif de tout geste théâtral. L'un se traduit par une empreinte physico-chimique qui fonde matériellement, pour ne pas dire ontologiquement, l'image photographique. L'autre est une réalité de production et de perception. Le metteur en scène construit le geste, le spectateur le reçoit comme un tout et ne peut l'interpréter que synchroniquement. Il n'est donc assimilable à un arrêt et à l'instant photographique que dans la mesure où il est perçu comme une unité visuelle. L'image photographique achève bien le geste, en effet, puisqu'elle confère à cette unité suivant

le sens et perçue comme un tout une forte inscription temporelle. En le fixant concrètement dans l'instant, elle révèle sa vraie nature («bilan», «aboutissement» du mouvement). Voilà la portée du geste exaltée, et le geste lui-même devenu éternel, paradoxalement.

Autre proximité du geste et de l'image photographique : le fait que l'image photographique soit une empreinte matérielle. C'est ce qui fonde, du point de vue sémiotique, son caractère d'indice. La photographie de théâtre, on le sait, en tire une partie importante de son poids affectif. L'indice, comme un embrayeur, est un signe vide³². C'est un signe d'existence, un index tourné du côté de l'énonciation, de l'origine, de la cause. Il dit donc d'abord le temps, l'instant qui a été. Il confirme aussi l'existence de la chose, de l'objet, dont la lumière a été saisie comme une trace. Si le geste est chair d'abord, comme on l'a dit, l'empreinte photographique présente le précieux avantage d'en témoigner directement. Elle rapporte quelque chose, concrètement, de la chair du geste. Il n'est pas nécessaire de souligner ce que cette dimension du document peut aussi avoir à faire avec la mélancolie, voire le fétichisme. Il y a surtout que, malgré son prix, elle ne peut guère être utilisée au profit de la représentation qu'on voudrait mieux connaître. Le caractère indicial de l'image photographique – le fait qu'elle nous «pointe» – ne produit en effet que du sens «obtus»³³ et n'autorise guère d'autre usage que ce que nous avons appelé ailleurs l'usage «fictionnel»³⁴.

Le geste est aussi une image, pas toujours mimétique, loin de là, mais dont la «visibilité» et la nécessaire découpe s'offrent comme des caractéristiques éminemment photographiables. Il est assez courant aujourd'hui de trouver dans le discours critique sur la photographie une très grande méfiance à l'égard de son caractère analogique, qui est l'autre dimension de la relation qu'elle entretient avec l'objet, que ce soit au nom de cette «blessure», hors du discours, que l'image est capable d'infliger à celui qui la regarde, ou alors parce que sa référentialité oblitérerait son caractère plastique. On peut peut-être entendre ces résistances comme des mises en garde. Mais elles ne sauraient faire oublier la capacité de l'image photographique à représenter. «Le mutisme absolu des photos ne transmet aucun sens», dit par exemple Lemagny. «Il nous rejette à l'énigme de toute chose. Les sens, c'est nous qui les y mettons»³⁵. S'il faut entendre par là que la photographie ne donne pas de sens, qu'il faille des «chemins», comme dit Benjamin³⁶, pour y pénétrer, cela va de soi. On trouvera, par exemple, une théorisation de cela chez Schaeffer, qui parle de l'usage nécessaire des «savoirs latéraux»³⁷. Mais le fait qu'elle représente, qu'elle soit transparente, qu'elle renvoie au monde veut aussi dire, il faut peut-être se le rappeler, que les problèmes de lecture qui se posent à la photographie sont, à un premier niveau, ceux que pose à chacun de nous la lecture du monde, ni plus ni moins. Et nous sommes alors renvoyés à de si vastes questions («Le monde est-il connaissable?...») que d'évidence elles n'ont guère de pertinence pour le cas qui nous occupe.

La photographie montre bien tel geste de Bigot dans le *Richard II* de Mnouchkine (pour prendre un exemple célèbre). Je le reconnais et je peux, puisqu'il est arrêté, le voir, et donc l'analyser. Que la photo représente ne veut d'abord rien dire d'autre et on peut considérer que rapporter mimétiquement ce qui n'est plus là est une vertu et une capacité remarquables. En ce sens, relatif, la photographie n'est pas muette, même si évidemment elle doit être parlée. Le fait qu'elle constitue une «matérialisation analogique» de l'indice³⁸ justifie un usage de type «communicationnel»³⁹. Quand on dit que l'image est muette, on donne dans la métaphore pour dramatiser une évidence et faire oublier, au profit de la sidération provoquée par l'indiciel ou au profit de l'opacité du poétique, que si «l'objet est la cause de la photographie», comme dit Vilem Flusser – alors qu'il serait «la signification de la peinture» –, l'image photographique le *montre* aussi cet objet et de façon *ressemblante*. Il est nécessaire de le rappeler, même si ce n'est pas là, cette perte d'*aura*, le trait que semble vouloir retenir la réflexion actuelle sur la photographie, curieusement saisie, dirait-on, par la nostalgie de ce que Benjamin encore appelait le *rituel*⁴⁰. Ce qui ne veut pas dire que cette opération de report référentiel soit simple, purement descriptive, redondante. Loin de là. Il y a aussi une dimension et un discours proprement plastiques de l'image photographique. Mais il est important de souligner cette proximité fondamentale du geste et de la photographie : ils sont tous deux des images découpées.

Il peut être choquant de voir dans la pratique du théâtre moderne cette présence de ce qu'on pourrait considérer comme du prêt à photographier. Elle fut déjà dénoncée, par exemple par le metteur en scène Claude Régy⁴¹. Mais il ne faudrait surtout pas, à partir de certains excès de la pratique du théâtre des années 80, ramener ce qui est un trait fondamental de l'esthétique moderne du théâtre – on l'a assez montré – à un simple effet de mode, un m'as-tu-vu grossier, résultant d'un culte naïf de l'image – de l'image technologique surtout – aux dépens de l'«invisible» du texte.

L'autre dimension de l'image photographique, celle qu'on vient d'appeler sa dimension plastique – le Groupe μ distingue avec force le signe iconique et le signe plastique⁴² –, se présente à la fois comme un auxiliaire du geste et une menace à sa (re)connaissance. La «forme» de l'image dit en effet deux choses : elle dit quelque chose de ce qu'elle montre : elle renforce, souligne, commente son objet, ici le geste : elle est alors discours *critique*. Mais cette voix peut aussi affirmer son autonomie au point de brouiller, voire d'effacer le caractère analogique de la représentation visuelle. Elle parle alors toute seule. En détachant la photographie de l'obligation d'imiter le réel, elle crée un espace «fictif»⁴³. Pourrait-on dire, sans trop heurter ceux qui, comme Fernande Saint-Martin⁴⁴, essaient d'appréhender la dimension formelle de l'image à partir d'entités théoriques et suivant un projet scientifique, qu'elle invite alors son spectateur à une forme de narrativisa-

tion qui se rapprocherait de ce que nous avons appelé l'usage fictionnel de la photographie de théâtre?

Quoi qu'il en soit, l'analyse elle-même de l'image est une tout autre question, qui s'imposerait maintenant, mais qui échappe aux visées de cet article. Il s'agissait seulement d'essayer de cerner un peu mieux la réalité du geste théâtral et de montrer que de toutes les traces qui sont nécessaires à son analyse concrète, la photographie, à cause de certains de ses traits spécifiques, est la plus proche. Elle est saisie du corps et de l'image du geste, qu'elle fixe, au sens précis qu'a ce mot en chimie du développement photographique, dans ce qui nous semble être une part de sa «vérité», même s'il est bien évident que l'image *produit* le geste en l'inscrivant à l'intérieur du discours de connaissance qu'elle constitue. C'est ce processus que devra d'ailleurs poursuivre l'analyse, à un autre niveau, quand elle cherchera à produire, dans le langage cette fois, un «modèle» du geste rapporté par l'image photographique.

QUELQUES IMAGES

Nous n'entrerons donc pas dans ce jeu complexe que la trace instaure avec l'objet disparu. Nous n'avons fait qu'appréhender la valeur de l'image, poser sa nécessité. Nous voici au seuil des milliers de photographies de théâtre, ou plutôt des quelques-unes qui maintenant nous intéressent. Que disent-elles précisément ces images? «Without photography, we should see less, know less and feel less»⁴⁵. Que voyons-nous de plus? que nous apprennent-elles que nous ne saurions autrement? qu'éprouvons-nous à leur contact? L'effroi, comme devant une relique qui rapporterait intact le réel absolument ressemblant d'un instant du monde? D'autant, pour nous en tout cas, qu'il s'agit du «faux» monde de la scène qui exige cependant la présence de vrais corps, forcément plus lumineux que ceux de la rue ou du repas de noce? Que faire de cela, scientifiquement? Comment mesurer le savoir qu'elles nous fournissent, incontestablement? Comment le déprendre de celui de la mémoire, qui s'y mêle souvent, voire de nécessité (peut-on analyser un spectacle qu'on n'aurait pas vu)? Par ailleurs, quel poids de sens accorder au travail proprement photographique – au *photographique* – dont on ne saurait se passer, quelles que soient la force du *punctum* et la valeur documentaire de l'image?

De nombreux travaux portant sur l'analyse de la représentation théâtrale, la rhétorique de l'image, la photographie, apportent bien sûr d'importants éléments de réponse à ces questions. Mais peut-être faut-il d'abord regarder à nouveau. «[...] les choses qui m'ont le moins trompé», écrit Ruskin, «sont celles que j'ai apprises parce que j'étais leur spectateur»⁴⁶. Voici donc pour terminer – pour commencer? – quatre photographies que nous nous contenterons de regarder.

La première est une photo de Michèle Laurent de *l'Iphigénie à Aulis* d'Euripide, dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine⁴⁷. Elle est l'exemple même du mouvement, ici dansé, que la photographie fixe, qu'elle arrête et qu'elle fait voir, d'abord, tout simplement, et qu'elle transforme ainsi en *geste* qu'elle hypostasie. C'est vrai, se dit le spectateur, ce que cet instant révèle : l'image rend compte d'une dimension capitale du spectacle (le mouvement), grâce à un puissant travail de focalisation qui rejoint sa perception à lui. Illustration du principe barthésien qui veut que seul le photogramme, c'est-à-dire l'image arrêtée, saisisse le cinématographique⁴⁸. Ici la suspension du mouvement, si vif pourtant, semble l'accomplir et nous le transmettre dans une transparence totale. Cette photo pourrait passer pour le modèle d'une très grande partie des photographies de théâtre, son orthodoxie en quelque sorte.



Iphigénie à Aulis d'Euripide, mise en scène d'Ariane Mnouchkine.
Photo : Michèle Laurent.



La deuxième image est d'Yves Dubé⁴⁹. Elle est l'inverse de la première. Elle n'arrête pas le temps de la représentation, elle montre le temps arrêté, le geste déjà fixé, le cadre pour ainsi dire imposé. Le théâtre est étymologiquement une machinerie optique, il est le lieu «d'où l'on voit». Parfois la scène, oubliant l'ivresse de l'histoire à raconter qui exige qu'on aille vite, oubliant

qu'elle est le plus bel espace pour montrer le temps passer et l'illusion de la vie s'installer, joue franchement ce jeu de l'image. Le corps est au repos, le geste affiché, le tableau (vivant?) désigné à la photographie, qui là ne joue plus le jeu de l'effraction plus ou moins violente, mais rejoint le théâtre comme culte des morts : «La photo est comme un théâtre primitif, un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts»⁵⁰.

Assez souvent, la photographie de théâtre n'accepte pas, ou mal, ce deuil du mouvement. D'une façon en apparence suicidaire pour elle, elle tourne alors le dos à la transparence et ne veut montrer rien d'autre que le passage d'un geste à un autre. Dans sa volonté de capter l'essentiel, elle brouille la «belle image» et ne montre plus rien que la lumière qui s'agite depuis des corps dont elle saisit l'incessant bougé. Recherche désespérée de vérité, dont dans la salle le spectateur n'a que faire : il n'a pas vu ça. Seul l'appareil est capable de saisir cet en-deçà de la vue et de le lui montrer. La photo de Paul Lowrey⁵¹ est un exemple limite d'une pratique dont on trouve de nombreuses illustrations chez les plus grands photographes de théâtre (Bricage, Treat).

Enfin le geste est-il aussi le fait du visage? Ici celui de Nijinsky dans *Le Spectre de la rose* (1912). L'inclinaison de la tête, les paupières baissées, et surtout les lèvres – le geste des lèvres? qui serait le plus proche de la parole – soulignées par le fard qui y dessine un pétale : on voit bien comment, en présence de la photo ancienne, l'aura s'impose et qu'il est difficile d'échapper à son piège. Comment en effet, à partir de cette photo, répondre à la question? Geste, oui, mais de quoi? De Nijinsky, a-t-on d'abord envie de répondre, et cette présence recouvre effectivement ce qu'on pourrait apprendre de la chorégraphie de Diaghilev ou l'art même de Rudolf Balogh, le photographe⁵².



Ah! sans amour s'en aller sur la mer, mise en scène de P. Fortin.
Photo : Paul Lowrey.

Ce n'est plus la question du temps ou de la saisie du mouvement qui se pose ici, mais celle de l'être-là du corps, plus embarrassante parce que beaucoup plus difficilement réductible à celle du sens.

UNE IMPOSSIBLE «INVENTION»?

Il s'agissait de savoir si, du moins à propos du geste, l'image photographique permettait cette «invention» de la concordance du corps et du sens dont parle Lyotard. Le geste théâtral des modernes est déjà sens, avons-nous dit, ou plutôt se donne comme signe, ce qui n'est pas la même chose. De plus la photographie, même embarrassée par l'effet – l'affect – de la trace, double



Détail de Nijinsky dans *Le Spectre de la rose* (1912)
Gilman Paper Company Collection / Metropolitan Museum of Art.

l'image gestuelle scénique, l'arrête, en fait apparaître la structure et la commente par son apport plastique.

La transparence de l'image, on l'a déjà dit, ne pose pas de problèmes insolubles, dans la mesure où il est possible d'organiser le recours aux «savoirs latéraux» et à condition que cette «encyclopédie» (Eco), toujours plus ou moins riche, comprenne les traces mnésiques et le rapport avec le texte. L'«opacité» de l'image comme manifestation plastique est beaucoup plus difficile à aborder. Le récent travail du Groupe μ sur la rhétorique visuelle⁵³ pourra être pour cela d'une grande utilité, à condition qu'on n'oublie pas la nature particulière du document visuel que constitue la photographie de théâtre.

La fragmentation est, par exemple, une de ces caractéristiques. Que représente une image, dix images, d'un spectacle? Une, dix secondes. Mais tout ce qui précède devrait atténuer le caractère scandaleux que peut avoir pour certains la confiance, ou le poids, qu'on accorde à ces instants privilégiés où il est possible, croit-on, de retrouver, en condensé, de larges segments de la réalité spatio-temporelle du spectacle.

Il n'empêche qu'il est toujours gênant pour un spectateur de théâtre de se transformer en contemplateur d'images. D'autant que celles-ci ont nécessairement pour effet, en sublimant quelques instants d'une représentation, de faire oublier que le théâtre «toujours

se donne en séries» et qu'en «chaque représentation vibre sa répétition essentielle»⁵⁴. L'«invention» de la concordance du corps et du sens dont parle Lyotard reste, comme la quête de sainte Hélène, une entreprise impossible, qui ne peut que déboucher sur la sacralisation de simulacres. Mais il est tout aussi impossible de l'abandonner. La grande chance de ce spectateur, que n'eut pas notre sainte quand elle crut avoir inventé la Croix, c'est qu'il lui est à chaque soir possible de se soumettre à nouveau à la réalité de son objet, à l'épreuve de la scène.

1. Voir, par exemple, *Les Illusiades* de J. Gillibert (Paris, Clancier-Guénaud, 1983) ou, tout récemment, les préfaces de ses traductions de certaines pièces de Shakespeare parues chez Phébus; voir aussi *Les Épreuves de l'art* de D. Sallenave (Arles, Actes Sud, 1988) ou *Le Théâtre des paroles* de V. Novarina (Paris, P.O.L., 1989).
2. V. Novarina, «Lettre aux acteurs», *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 24-25.
3. J. Gillibert, op. cit., p. 254 et 310.
4. C. Tindemans, «L'analyse de la représentation théâtrale» in *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky*, Bruxelles, Éd. de l'Union de Bruxelles, 1983, p. 51.
5. J.-F. Lyotard, *Rudiments païens*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 16.
6. H. Damish, «L'épée devant les yeux» in *Cahiers du cinéma*, n° 386, juillet-août 1986, p. 32.
7. Voir à ce propos Lyotard, tout au long des *Rudiments païens*.
8. Voir G. Banu, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, chap. V, «La Chine et l'utopie du théâtre», p. 40-81.
9. A. Artaud, «Sur le théâtre balinaï», *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1970, coll. «Idées», p. 85, soulignés d'Artaud.
10. *Ibid.*, p. 89.
11. *Ibid.*, p. 81.
12. *Ibid.*, p. 91.
13. *Ibid.*, p. 131.
14. *Ibid.*, p. 93.
15. *Ibid.*, p. 99.
16. *Ibid.*, p. 143. On consultera avec profit pour toute cette question l'ouvrage de Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources* et en particulier la partie intitulée «Hiéroglyphe et signe théâtral», Paris, Gallimard, 1989, p. 285-292.
17. *Ibid.*, p. 89.
18. *Ibid.*, p. 150.
19. *Ibid.*, p. 144.
20. E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 135.

21. *Ibid.*, p. 136.
22. P. Claudel, *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, 1965, coll. «La Pléiade», p. 1 508.
23. V. Novarina, *op.cit.*, p. 25.
24. P. Claudel, *Bounrakou* dans les *Ceuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, coll. «La Pléiade», p. 1552.
25. J. Lecoq, «Le mime, art du mouvement» dans *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 99.
26. B. Lamarche-Vadel, *Vétérinaires*, cité par Marion Van Reuterghem, «Un écrivain d'ailleurs» dans *Le Monde*, 4 juin 1993, p. 27.
27. E. Decroux, *op. cit.*, p. 124.
28. Voir à ce propos «Le geste du théâtre japonais» de Yasu Ohashi dans *Le Théâtre du geste*, *op.cit.*, p. 133-135; l'article de C. R. Blouin, «Du kabuki au cinéma» dans *Protée*, vol. 17, n° 1, hiver 1989, p. 39-44; ou encore les notes de Claudel à propos du «Festin de la sagesse» dans *Théâtre*, t. 2, *op.cit.*, p. 1 502-1 510.
29. P. Claudel, *Nô* dans *Contacts et circonstances* dans les *Oeuvres en prose*, *op.cit.*, p. 1171.
30. Voir R. Villeneuve, «Les îles incertaines», *Protée*, vol. 17, n° 1, hiver 1989, p. 22-37; «Je me souviens: comment?», *Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1989, p. 337-354; «Images Always Fail», *Canadian Theatre Review*, n° 64, Fall 1990, p. 32-37.
31. Voir entre autres W. Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Essais 1*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983; H. Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York, Scholastic Magazines Inc., 1973; J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987; R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.
32. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 144 : «L'indice n'affirme rien; il dit seulement : Là.»
33. Voir R. Barthes, «Le troisième sens», *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 48-58.
34. Voir R. Villeneuve, «Images Always Fail».
35. Lemagny, «Solitude et communion», *Art Press*, n° spécial «La photographie. L'intime et le public», 1990, p. 45.
36. W. Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 150.
37. J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, *op.cit.*, p. 74.
38. *Ibid.*, p. 57.
39. Voir R. Villeneuve, «Images Always Fail», p. 73.
40. Voir W. Benjamin, *op. cit.*, p. 145 sq.
41. C. Régy, «Arrêt sur l'image-5», *Théâtre/Public*, n° 86, mars-avril 1989, p. 95.
42. Voir Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, p. 118.
43. «En tout art, eût-il pour but d'imiter le réel, ce qui retient, c'est sa capacité de construire un espace «fictif». R. Payant, *Vedute*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 14.
44. Voir F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.
45. J. Russel, «Over 250 Fugitive Moments, Frozen in Time», *The New York Times*, 4 avril 1993, p. H37.
46. J. Ruskin, *Præterita*, autobiographie de Ruskin, première section, citée par R. Krauss, «L'inconscient optique», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 37, aut. 1991, p. 63.
47. M. Laurent, *Les Atrides*, Le Théâtre du Soleil, 1992, p. 6.
48. Voir R. Barthes, «Le troisième sens» dans *L'Obvie et l'Obtus*, *op. cit.*, p. 59.
49. Y. Dubé, *Cantate Grise*, textes de Beckett, mis en scène par D. Marleau, *Théâtre Ubu*, 1990.
50. R. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 56.
51. P. Lowrey, *Ah! sans amour s'en aller sur la mer*, mise en scène de P. Fortin, Université du Québec à Chicoutimi, 1985.
52. R. Balogh, *Nijinsky dans Le Spectre de la rose* dans le catalogue de l'exposition «The Waking Dream: Photography's First Century», Metropolitan Museum, 1993.
53. Groupe μ , *op. cit.*
54. D. Mesguish, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991, p. 74.